35 р.

ИЗВЕСТИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
АКАДЕМИИ
ИСТОРИИ
МАТЕРИАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ

М. АРТАМОНОВ

МИНИАТЮРЫ ЧИГОЛБЕРГСКОГО СПИСКА ЛЕТОПИСИ

Том X
вып. 1
1931

М. И. АРТАМОНОВ

Миниатюры Кенигсбергского списка летописи

M. ARTAMONOV

Die Miniatüren der Königsberger Chronik

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее исследование сотрудника ГАИМК М. И. Артамонова представляет большой научный интерес в двух отношениях. Во-первых, автор приходит в результате своего анализа миниатюр Кенигсбергского списка к выводам, имеющим чрезвычайно важное значение для историков древней Руси по существу. Во-вторых, исследование М. И. Артамонова не менее ценно в методологическом отношении: оно служит поучительным примером значения исследований памятников искусства для разработки отдельных сторон истории материальной культуры в собственном смысле.

Основные выводы, к которым приходит автор, сводятся к установлению некоторых форм разделения труда в области изготовления книги в древней Руси. Как известно, письменные исторические источники почти не освещают этого вопроса для более древней эпохи. Историк материальной культуры, как и историк хозяйства, одинаково ощущают существенный пробел в источниках в данной области. Таким образом, и тот, и другой не могут не быть признательны М. И. Артамонову за доставление сведений, которые не извлекаются из иных памятников. Из числа последних только разве Киево-печерский патерик и Русская Правда сообщают несколько важных штрихов в области производственных отношений древней Руси. Но оба названных памятника представляют для исследователя значительные трудности при изучении их именно в упомянутом направлении и, конечно, по своему содержанию едва сравнимы с тем материалом, который удалось извлечь М. И. Артамонову на основании анализа миниатюр.

Что касается указанного выше методологического значения исследования М. И. Артамонова, то оно, как сказано, заключается в поучительном использовании памятников искусства для разрешения вопросов истории материальной культуры. Среди историков материальной культуры имеются естественные и понятные сомнения, в какой степени их компетенции подлежит область памятников искусства. Более „радикальные“ находят, что изучение памятников искусства ни в какой мере к специаль-

ности историков материальной культуры не относится. „Правые“ готовы стереть всякие грани между историей материальной культуры и искусствознанием. Работа М. И. Артамонова показывает, в каком направлении следует искать правильное решение вопроса. М. И. Артамонов ни в какой мере, в качестве историка материальной культуры, не сбивается на искусствоведческие вопросы, поднимая в то же время до высокого уровня значение исследования памятников искусства в точном смысле слова. Поэтому приходится лишь пожалеть, что автор, „занятый ныне темами, далекими от истории искусства, не соблазнился многообещающими перспективами дальнейшего изучения“, начатого им не плохо.

Нельзя обойти молчанием и некоторых существенных недостатков исследования. Автор должен был бы знать, что не является пионером в предпринятом им изучении избранной им категории источников. В частности, не может не удивлять молчание М. И. Артамонова о работе Н. М. Каринского „Письмо Остромирова евангелия“ в Сборн. Публ. Библиотеки, т. I, Пгр., 1920 г., равно о. работе того же автора „Образцы письма древнейшего периода истории русской книги“, Л., 1925 г. (введение). На основании палеографического изучения Остромирова евангелия, а позднее и других аналогичных памятников Н. М. Каринский пришел к целому ряду четко формулированных им выводов относительно форм разделения труда в области изготовления книги в древней Руси. Исследователь, по существу работающий над той же темой и сознающий, что исследует именно эту область, а не просто „изучает вещь“, не должен был бы проходить мимо упомянутых работ Н. М. Каринского. К сожалению, М. И. Артамонов уподобился в своем исследовании известному мольеровскому герою, говорившему прозой без понимания, что говорит именно прозой. Сам М. И. Артамонов рассматривает в примечании свою работу в качестве искусствоведческой („занятый ныне темами, далекими от истории искусства“). Преемственность он ищет не по линии фактически изучаемых им производственных отношений, что и связывает его с Н. М. Карпинским, а по линии искусствознания. Его внимание приковано не к отношениям, отраженным в вещи, а к самой вещи, „памятнику искусства“, к миниатюре, производственные отношения сквозь которую нащупаны им стихийно, не в результате сознательно примененного к памятнику марксистского метода исследования. В этом смысле работа М. И. Артамонова не может считаться марксистской. Это обстоятельство объясняет и неумение автора четко формулировать свои выводы, которые, собственно говоря, лишь напрашиваются из материалов, систематизированных М. И. Артамоновым.

Нельзя было бы, по той же самой причине, обходить молчанием и работ В. К. Трутовского (напр., „Русские меховые ценности и техника чеканки монет по миниатюрам XVI в.“ в Тру-

дах Нумизматического Общества, т. I; „Новые первоисточники для истории ценностей допетровской России“ в Трудах Отд. Археологии Института Археологии и Искусств, РАНИОН, т. I, М., 1926, и др.). Использование этих работ позволило бы М. И. Артамонову выйти за пределы „вещи“, за пределы изучаемых им миниатюр, и опереться на более прочную почву в более широких обобщениях и выводах, пугающих автора исследования.

Нечеткие формулировки М. И. Артамонова, боязнь широких обобщений и выводов, „вещеведческая болезнь“, стихийный, если так можно выразиться, марксизм М. И. Артамонова — сигнализируют об определенной общественно-политической подоплеке методологии исследователя. В этом нельзя не видеть своеобразной сигнализации об опасности отражения им чуждой пролетариату идеологии, идеологии мелкой буржуазии, социальное положение которой обусловливает боязнь четких формулировок, уклончивость в выводах, непонимание марксистского метода в действии, при теоретическом с ним знакомстве. Именно мелкой буржуазии, в условиях успешного развертывания социалистического строительства в СССР, свойственна боязнь наступающего и почти наступившего для мелкой буржуазии краха, уничтожения ее в качестве социального слоя процессом социалистического строительства. Отражением этого социального страха мелкой буржуазии в научной области является „полумарксистская“ методология, нечеткие формулировки, боязнь выводов и обобщений.

С. Быковский.

I [1]

Изучение миниатюр Кенигсбергского, или Радзивиловского, списка летописи началось со времени фотомеханического воспроизведения его в 1902 г. в издании О-ва древней письменности. [2] Однако до сих пор не сделано точного анализа их сложного состава, вероятно, потому, что изучались миниатюры главным образом в воспроизведении, а не в оригинале.

[1] Настоящая работа, написанная для семинара проф. Н. П. Сычева в 1924 г., ценна для автора как первый опыт научного исследования. Полагая, что она может быть полезна специалистам результатами анализа миниатюр с точки зрения процесса их изготовления, количества мастеров, участвовавших в этом деле, и определения роли каждого из них в иллюстрировании рукописи, автор, занятый ныне темами, далекими от истории искусства, не соблазнился многообещающими перспективами дальнейшаго изучения миниатюр летописи уже как памятника социальной истории, ограничившись при подготовке работы к изданию лишь редакционными исправлениями и дополнениями.

[2] Радзивиловская, или Кенигсбергская, летопись. Изд. О-ва любителей древней письменности, CXVIII. Спб., 1902, т. I, текст.

В 1902 г., сопровождая издание памятника, появилась статья академика Н. П. Кондакова, озаглавленная: „Заметка о миниатюрах Кенигсбергского списка".[1] Автор полагает, что все миниатюры рукописи исполнены одной рукой, а по композиции и по технике представляют основной греческий тип лицевых хроник XIII—XIV вв., собственно византийского, а также южнославянского происхождения. Вместе с тем Н. П. Кондаков отмечает в миниатюрах много деталей, которые, как он говорит при поверхностном взгляде пришлось бы отнести за счет влияния западных рукописей; в конце своей статьи он объясняет происхождение этих подробностей особенностями суздальского быта, находившегося под влиянием ближайшего Запада. В подкрепление своего мнения он указывает, что новые мотивы ясно сказываются только в последней части летописи, где изложены события, относящиеся преимущественно к Владимиро-суздальской Руси. В Суздальской Руси в конце XIII, начале XIV вв. возник, по его мнению, первоначальный лицевой летописный список, более поздней копией которого и является Кенигсбергская летопись.

В 1905 г. появилась статья археолога Сизова „Миниатюры Кенигсбергской летописи".[2] Сизов, в противоположность Кондакову, все усилия направил на выделение черт западного характера в миниатюрах и пришел к выводу, что миниатюры летописи состоят из двух слоев: одного более раннего и другого покрывающего их, более позднего, причем последний принадлежит руке немца.

Д. В. Айналов в „Очерках и заметках по истории русского искусства"[3] также касается миниатюр Кенигсбергской летописи и обнаруживает в них следы влияния немецкой живописи и гравюры, указывая при этом, что модернизация рисунка начинается в рукописи только с 96 листа; в первой же части ее, напротив, он видит воспроизведение старинных оригиналов.

Итак, все исследователи миниатюр Кенигсбергской летописи настойчиво говорят о западном влиянии, сказавшемся в части их, но расходятся в объяснении его происхождения. Ни одно из высказанных в этом отношении предположений не встретило общего признания, и самый памятник, до настоящего времени не дооцененный, не нашел надлежащего места в ряду других произведений русского искусства.

Сизов совершенно справедливо указал на сложный состав миниатюр Кенигсбергской летописи в отношении их исполнения, но внес существенную путаницу при определении роли отдельных рисовальщиков-миниатюристов.

При самом беглом просмотре фотографий с миниатюр Кенигсбергской летописи, не говоря уже об оригинале, бросается

[1] Ук. изд., т. II, статьи о тексте и миниатюрах рукописи, стр. 115.

[2] ИОРЯС АН. т. X, 1905 г., кн. I.

[3] О некоторых сериях миниатюр Радзивиловской летописи. Там же, т. XIII, 1908 г., кн. 2, стр. 307—323.

в глаза неровность исполнения и неопределенность в очертаниях рисунков. Кондаков видел в этом вольность рисунка, начертанного многими штрихами, поправлявшими друг друга, и не сомневался, что все миниатюры принадлежат руке одного мастера. Однако достаточно при просмотре дойти до 88 и 89 лл., чтобы убедиться, что дело не в вольности рисовальщика, а в другом Четыре миниатюры на этих листах были заклеены полосками бумаги с новыми изображениями. Если сравнить миниатюры на наклейках с рисунками заклеенными, трактующими те же темы, но в иной последовательности, то станет очевидным, что те и другие по манере исполнения различны между собой.

Наиболее характерной для заклеенных является миниатюра на лицевой стороне 88 листа. Здесь изображена просветительная деятельность Ярослава Мудрого в виде группы священников, занимающихся перепискою книг. Фигуры стоящих и сидящих людей, обрисованные четким, уверенным контуром, непропорциональны и неуклюжи. Лица их с прямыми носами, сдвинутыми бровями и с большими глазами, тщательно нарисованы, равно как и кисти рук. Миниатюры под наклейками на обороте этого же листа и на л. 89 безусловно принадлежат той же руке, хотя исполнены менее тщательно и еще более беспомощны в постановке фигур. Достаточно сравнить хотя бы только лица, более других обозначенные здесь, с лицами на вышеуказанном рисунке под наклейкою на лицевой стороне 88 листа, чтобы убедиться в совершенном сходстве системы их изображения.

Рисунки на наклейках существенно отличаются от заклеенных. Размашистые, бойкие, живо передающие движения, они производят впечатление небрежных набросков, однако более грамотно нарисованных и более реалистичных, чем миниатюры под наклейками.

Не останавливаясь на более подробном сравнении этих двух групп миниатюр, очевидно, исполненных разными лицами, заметим, что они различаются и по цвету контуров: контуры миниатюр под наклейками сделаны пером, коричневыми чернилами, такими же, какими написан и текст летописи, тогда как рисунки на наклейках имеют черный контур. Кроме того, последние раскрашены плотными и яркими красками; рисунки же под наклейками лишь местами покрыты одной красной краской.

Если теперь снова начать пересматривать иллюстрации летописи, то в большинстве случаев ясно можно различить под рисунками того же типа, как на наклейках, другие, исполненные коричневым контуром. Далеко не всегда новый рисунок закрывает их целиком. Особенно часто оставлены не перерисованными головы, такие же, как под наклейкой на л. 88.

Итак, первоначальные миниатюры летописи были позже перерисованы новым мастером, который в отдельных случаях заклеивал старые рисунки.

Сизов среди рисунков первого слоя различает работу трех мастеров, но такое разделение мне представляется ни на чем не основанным. Так, например, рисунок под наклейкою на л. 88, который мы уже привлекали к рассмотрению, он приписывает одному рисовальщику, а рисунки под наклейками на обороте этого же листа и на л. 89—другому. Но ведь из того, что один рисунок исполнен более тщательно и уверенно, чем другой, еще не следует, что это работа разных лиц, тем более, что в данном случае и сюжеты весьма различны. Мастер мог лучше справляться с фигурами сидящих и стоящих спокойно людей, чем с фигурами в движении, в массовых сценах. Если следовать по пути Сизова, то рисунки на обороте 88 л. и на л. 89 нужно также приписать разным мастерам: ведь первый из них еще менее тщателен и удачен, чем второй. Я уже указывал, что все эти миниатюры по манере исполнения в целом и в частности в системе обозначения лица, в пропорциях и постановке фигур настолько близки между собой, что, несмотря на неровность исполнения, их ни в коем случае нельзя приписать разным мастерам. Зачем это понадобилось Сизову — мы укажем ниже.

Точно также и для миниатюры на обороте 72 л., в противоположность мнению Сизова, нет надобности в особом мастере. Его, должно быть, смутило здесь то обстоятельство, что этот рисунок исполнен коричневым контуром, т. е. таким же, каким нарисованы все миниатюры первого слоя, но, вместе с тем, резко от них отличается своим живым реализмом, более удлиненными пропорциями, трактовкой лиц и деталей. Сизов не заметил, что во всем этом разбираемый рисунок вполне совпадает с черноконтурными рисунками второго слоя или на наклейках, где мы видим ту же самую манеру. Что второй мастер (по нашему обозначению), автор рисунков на наклейках и второго слоя миниатюр, пользовался коричневым контуром не только в этом рисунке, доказывает миниатюра на л. 7б и многие другие. Все они, в противоположность остальным миниатюрам с коричневыми контурами (кроме заклеенных, конечно), отличаются еще той особенностью, что состоят только из одного слоя, т. е. они не закрывают более раннего рисунка и не имеют никаких позднейших поправок.

Однослойных миниатюр не малое количество, и удивительно, что Сизов их не заметил: на листе 38 — три, на обороте 89 л. — две и начиная с нижней миниатюры на лицевой стороне л. 194 до конца летописи все миниатюры, за исключением двух (одной на обороте листа 235 и другой на обороте л. 240), однослойные. По манере исполнения все они однообразны и принадлежат второму мастеру, отличаясь всеми присущими ему признаками. Большинство их исполнено коричневым контуром, но в некоторых наблюдается частичное применение черного контура. Для примера укажу на миниатюру на л. 209; здесь различие в цвете контуров видно и на фотографии: контур

лошади и всадника справа сделан черным, а все остальное коричневым.

Сизов, изучая миниатюры главным образом по воспроизведению, а не в оригинале, такого важного обстоятельства, как наличие в летописи однослойных миниатюр, по всей вероятности, не заметил, так как он говорит, что все рисунки, первоначально коричневые, перерисованы затем черным контуром. Поскольку он цвет контура принял за признак классификации, ошибка стала неизбежной.

Из всего сказанного следует, что цвет контура не может быть достаточно надежным признаком для определения принадлежности миниатюры тому или другому мастеру. Мы видим, что рисунки черноконтурные и некоторые с коричневыми фигурами настолько близки между собой, что не может быть сомнения в принадлежности их одной руке, именно второго мастера. И отличает их от нижнего слоя рисунка не цвет контура, а свойственный им характер бойких набросков, свободных от традиций иконописной школы и идеалистического византийско-русского стиля, стремящихся передавать события возможно реальнее. В сравнении с характерными чертами, свойственными манере первого мастера, в миниатюрах второго прямые носы заменяются вздернутыми, в особенности у лиц, повернутых в профиль, резко очерченные глаза уже не встречаются, они не доделаны, заменены точками, лица вообще не выразительны, но фигуры соразмернее и свободно выражают движения и жесты, не лишенные иногда наивности. Самый штрих его рисунков короткий, разорванный. Относительно черного контура можно предположить, что он сделан кистью, а не пером.

Итак, далеко не все миниатюры летописи состоят из двух слоев; многие, большинство их в конце летописи, принадлежат только одному мастеру, тому же, чьи рисунки находятся на наклейках, по нашему обозначению второму, перерисовавшему все рисунки первого.

Что касается миниатюр последнего, то свободных от поправок второго мастера, кроме тех, которые находятся под наклейками, почти не сохранилось. „Почти“ — потому, что некоторые из них имеют незначительные поправки и легко могут быть восстановлены в своих очертаниях целиком, например, рисунок на л. 141. Другие переделаны только частично, так что отдельные фигуры и целые группы остались не тронутыми. Особенно часто, как я уже отмечал, оставлены не перерисованными головы, т. е. собственно лица. Но даже и в сильно перерисованных миниатюрах в огромном большинстве случаев старый контур можно рассмотреть, особенно в оригинале, на свет, а, следовательно, и уяснить, в чем именно заключались исправления и переделки, внесенные вторым мастером. и какими особенностями отличался первый рисунок.

Контуры рисунков первого мастера выполнены пером, коричневыми чернилами, в большинстве случаев определенно и четко. Обыкновенно эти рисунки не выходят за границу текста летописи, в чем сказывается тесная, органическая связь их с самим текстом. Мастер располагает некоторым количеством шаблонных форм и размещает их в определенном, также шаблонном порядке в композицию. Например, все многочисленные сцены битв изображаются одинаково в виде стычки двух конных отрядов, дипломатические сношения князей — в виде сидящего князя и стоящего перед ним посланца. Точно также походы, нашествия, заключения мира, приемы депутаций и даней, процессии, похороны, плавания по морю в ладьях, осады городов и пр. имеют определенную шаблонную композицию, с незначительными отличиями повторяющуюся каждый раз там, где она требуется по ходу повествования. Даже больше: в разных композициях постоянно встречаются одни и те же шаблонные фигуры и группы. Например, войско, изображается ли оно в битве, или в походе, или при осаде города, состоит из двух всадников на первом плане, передний из них князь, и группы воинов, нарисованных за ними двумя или больше рядами так, что у первого ряда видны головы и груди, у задних же только шлемы. Кони нарисованы только у первых двух всадников, да и то в большинстве случаев целиком виден только один из них. Не повторяющихся композиций немного; по своему характеру они не выделяются из ряда других и составлены из тех же фигур и теми же приемами размещения, т. е. по возможности симметрично. Характерно, что стремление к симметричному расположению не ограничивается пределами одной сцены, а так как по большей части изображаются два сюжета рядом, то распространяется на всю ширину места, занятого рисунком. С боков композиции ограничены башнями и пилястрами, по принципу часть вместо целого долженствующими изображать города и здания, или горками очень простых очертаний. Часто действие развертывается на фоне стены между двумя башнями. Почва изображается линией, ограничивающей рисунок снизу, но иногда не обозначается вовсе; такая же линия ограничивает рисунок сбоку, если здесь нет башни или горки, в редких случаях дерева. Горка, покрытая деревьями, рисуется для заполнения пространства сбоку композиции, когда она изображает одно только событие, и притом не занимающее всей ширины листа. Между прочим, встречаются и целые рисунки с изображением пейзажа. Например, рисунок, изображающий засуху.

По характеру композиции, по типу архитектуры и по ряду других деталей эти миниатюры ближе всего стоят к памятникам XIII — XIV века, таким, как икона св. Георгия с житием в Русском музее или лицевая хроника Амартола Троице-Сергиевой лавры. К этим же памятникам, а кроме того к миниатюрам жития Бориса и Глеба Сильвестровского сборника, близки и фи-

гуры миниатюр первого мастера Кенигсбергской летописи. Они такие же кукольные, большеголовые, с такими же прическами, прямыми носами, широко открытыми глазами, округлыми щеками, точно также имеют как бы развернутые плечи с неловко прилаженными к ним крупными руками.

Архаизм форм и композиции в первой части летописи отмечался всеми исследователями ее. Д. В. Айналов, сопоставляя миниатюры, иллюстрирующие рассказ летописи о Борисе и Глебе, с миниатюрами жития их Сильвестровского сборника XIV века, находит, что оба памятника стоят в ближайшей связи. Иллюстрации этой части летописи представляют лишь немногие отклонения от жития. Отсюда он делает вывод, что эти миниатюры вошли в текст Кенигсбергской летописи из раннего источника, дошедшего до нас в самостоятельном виде в миниатюрах XIV века Сильвестровского сборника. Действительно, анализ состава летописей или хроник русских, болгарских, греческих или иных показывает, что он крайне сложен. И естественно предполагать, вместе с тем, сложный состав и их иллюстраций, вошедших сюда из разных источников. Но определить эти источники, их объем и характер — едва ли выполнимая задача, поскольку данная летопись с ее миниатюрами является единственным материалом и поскольку особенности оригиналов отдельных частей ее сглажены одинаковым стилем исполнения с его повторяющимися шаблонами. Архаизм форм и композиции первого мастера Кенигсбергской летописи, конечно, в известной степени зависел от стиля, свойственного оригиналу, но также в значительной мере был свойственен и его собственной манере. Ниже я представлю доказательства сравнительно свободного отношения мастера к оригиналу, а следовательно и простора для выявления индивидуальных особенностей его манеры, а также соображения относительно того, что копировал он рисунки с оригинала, уже имевшего приблизительно, если не точно, такой же состав их, что и Кенигсбергская летопись, т. е., что кодификационная работа, в результате которой в летопись вошли иллюстрации отдельных житий и других источников, была проделана раньше исполнения самой Кенигсбергской летописи. Таким образом, начинание Д. В. Айналова, выделившего из летописи цикл миниатюр особого жития Бориса и Глеба по сходству содержания, а не композиции и стиля, с миниатюрами Сильвестровского сборника, едва ли может быть продолжено сколько-нибудь удачно. Расчленение нашего памятника на составные части на основе анализа стиля или иконографии миниатюр самой летописи, поскольку других параллельных памятников, подобных Сильвестровскому житию Бориса и Глеба, нет, может привести лишь к весьма легковесным предположениям и догадкам.

Кенигсбергский список представляет копию более древней лицевой летописи. Академик Шахматов пришел к этому выводу

путем очень остроумных наблюдений.[1] В результате анализа состава Кенигсбергской летописи он указал, что она восходит к памятнику первой четверти XIII в. — к иллюстрированному летописному своду, составленному для Ярослава Всеволодовича, князя Переяславля Суздальского, родоначальника суздальских, тверских и московских князей, чем и объясняется широкое распространение списков этого свода. Экземпляр его, который имел составитель Кенигсбергского списка, утратил окончание (1206 — 1214 гг.) и при переплете получил перестановку двух листов, содержащих рассказ о событиях 1203—1205 гг., попавших в самый конец рукописи. Кроме Переяславской летописи, составитель Кенигсбергского списка пользовался и Лаврентьевской, составленной в 1377 г., но в основание своего труда он положил текст Переяславской. Причиной этого, думает Шахматов, могло быть то обстоятельство, что задачей составителя было воспроизвести иллюстрированный текст. Переяславская же летопись в том экземпляре, который был известен в начале XIV в. митрополиту Петру, а в 1377 г. монаху Лаврентию, а позже составителю Кенигсбергской летописи, была иллюстрирована, говорит он. Что Лаврентий пользовался экземпляром Переяславской летописи, имевшим тот же вид, что и послуживший оригиналом для Кенигсбергского списка, Шахматов заключает на основании пропуска в его летописи рассказа 1203—1205 г., т. е. того самого, который в Кенигсбергском списке помещен не на своем месте, чем доказывается путаница листов в оригинале. Следовательно, Лаврентий и составитель Кенигсбергской летописи имели один и тот же источник. Тот же оригинал с перепутанными листами служил и для составителя общерусского летописного свода XIV в., митрополита Петра, так как события 1203—1205 гг. и здесь перепутаны. А что этот список, использованный в качестве оригинала и для Кенигсбергской летописи, был иллюстрирован, основывается на пропусках, повторениях и перестановках в тексте Кенигсбергской летописи, понятных только при допущении, что составитель ее имел перед глазами не только текст, но и рисунки. Как на поразительный пример Шахматов указывает на место рукописи под 859 г.: „Козаре дань имаху по беле и девице от дыма“ вместо веверице Лаврентьевской летописи. Миниатюра к этому месту представляет данника с беличьей шкуркой и несколькими девицами, стоящими перед хазарским каганом. Не говоря уже о том, что на основании указанного примера естественно сделать противоположный вывод, что содержание миниатюры приспособлено к испорченному тексту, а не текст испорчен вследствие влияния миниатюры, следует заметить, что приведенные сопоставления и указания Шахма-

[1] А. А. Шахматов, Исследование о Радзивиловской, или Кенигсбергской, летописи, Изд. О-ва любителей древней письменности, CXVIII, т. II, стр. 18—114.

това недостаточны для доказательства той глубокой древности возникновения иллюстрированного списка летописи, протооригинала для Кенигсбергской, какую усматривает Шахматов. В самом деле, из того, что оригинал Кенигсбергской летописи был иллюстрирован, еще не значит, что он был тот самый, которым пользовались митрополит Петр и Лаврентий. Путаница листов могла в протооригинале получиться очень рано и быть с таким же успехом воспроизведена копиями, о широком распространении которых свидетельствует сам же Шахматов, как в своде митр. Петра и в Кенигсбергском списке. Иллюстрирована могла быть одна из таких копий, которая потом и попала в качестве источника составителю Кенигсбергской летописи. Время же этой первой иллюстрированной Переяславской летописи вовсе не определяется датами составления сводов Петра и Лаврентия, так как никаких указаний в этих последних на пользование при их написании иллюстрированным источникам, даже такого характера, какие налицо в Кенигсбергской летописи, не встречено. Таким образом, terminus ante quem для иллюстрированного протооригинала Кенигсбергской летописи, указанный Шахматовым, не может быть признан надежным. Кроме того, есть основания предполагать, что Кенигсбергская летопись повторяет оригинал, уже сложившийся в том же самом виде, какой наблюдается в ней самой. Основанием для такого предположения может служить тот факт, что Московская академическая летопись в значительной степени есть копия с оригинала Кенигсбергской, что доказывается наличием в ней многих диалектических особенностей, свойственных Кенигсбергской летописи, а также ошибок и путаницы в тексте, легко объясняемых копированием с иллюстрированного оригинала того же состава, что Кенигсбергская летопись.

Итак, мнение, наиболее определенно высказанное Шахматовым, что миниатюры Кенигсбергской летописи представляют копии с древнего оригинала, относящегося к первой четверти XIII века, нельзя ни в коем случае считать достаточно обоснованным. Если они и восходят до такой глубокой древности, то до Кенигсбергского списка прошли через несколько промежуточных этапов, что в связи с целым рядом черт, свойственных миниатюрам Кенигсбергской летописи, лишает нас права рассматривать их как прямое отражение стиля того времени.

Для объяснения же архаизмов в миниатюрах первого мастера нет никакой необходимости относить время создания их оригинала к столь ранней эпохе и тесно связывать с ним миниатюры Кенигсбергского списка.

Тот же стиль известен во многих рукописях византийских и болгарских XIV в., напр., в Мадридской летописи Скилицы, в болгарской хронике Манассии, рисунки которых скомпанованы по тем же принципам, как и в Кенигсбергской летописи. Трактовка фигур, движений, жестов, обстановки и других деталей настолько близка, что во многих случаях можно думать о пря-

мом переносе готовых шаблонов, тем более, что усиленный приток новых форм в XIV—XV вв. из южнославянских стран и Греции в Россию отмечается как исследователями русской литературы, так и искусства. Я уже имел случай упомянуть некоторые русские памятники XIV в., сближающиеся стилистически с миниатюрами первого мастера Кенигсбергской летописи. Более того, переживания того же стиля очень долго удерживаются в некоторых провинциальных школах русской иконописи и нередко с полной отчетливостью выступают в памятниках не только XIV, но и XV—XVI вв. Таким образом, для объяснения архаизмов этой группы миниатюр Кенигсбергской летописи нет надобности обязательно видеть в них копии более древних оригиналов.

Как уже было указано, почти все миниатюры первого мастера перерисованы вторым. Изменение старых иллюстраций новым мастером выражается главным образом в изменении планов композиции, размеров и постановки фигур. Плоскостность композиции, зависящая в значительной мере от расстановки фигур по одной линии почвы, обозначенной чертой или даже без всякого обозначения ее, просто в ряд, видимо, не нравится новому рисовальщику. Он рисует почву довольно широкой зеленой полосой, на которой и располагает свои фигуры в различных планах, создавая представление о некоторой углубленности. Правда, внести значительные изменения в этом отношении в старые рисунки ему не удается, но в тех, которые принадлежат только ему, эта особенность проявляется постоянно. Отдельные случаи изображения просцениума в виде полосы, ограниченной сверху и снизу линиями, замечаются и у первого мастера, но они совершенно не имеют того пространственного характера, как у второго. В этом отношении чрезвычайно характерна постановка на плоскости почвы зданий и мебели. У первого мастера они всеми своими вертикальными линиями опускаются до нижней линии почвы, тогда как у второго они показаны в перспективе на плоскости почвы. Если второй рисовальщик не всегда изменяет манеру постановки зданий и мебели у первого, то в своих рисунках он никогда не забывает показать их в пространстве. К сказанному нужно добавить, что второй мастер знает прямую перспективу и умеет пользоваться ею. Для примера достаточно указать на лл. 177 и 199.

Фигуры второго мастера более пропорциональны, чем первого, и при перерисовке он везде, где можно, старается вытянуть короткие фигурки первого. Делается это путем удлинения ног, поднимания плеч и уширения их. Последнее, т. е. поднимание и уширение плеч, возможно часто без перерисовки головы, так как шеи у фигур первого мастера длинные и плавной линией переходят в узкие покатые плечи. Отчасти в связи с этими изменениями стоит и переделка рук, но в большинстве случаев она вызывается желанием сделать жесты персонажей более живыми

и разнообразными, а также исправить слишком непропорциональную величину рук, притом весьма неловко прилаженных к туловищу.

Вообще второй мастер старается внести в композиции возможно больше оживления, а отсюда вытекает широкое применение изменения поз, жестов, осложнение группировок, введение новых добавочных фигур и деталей и т. п. Он не стесняется границами текста, занимает своими рисунками и поля.

При этих изменениях мастер замазывает старый рисунок густыми белилами. Краски, которые он употребляет, вообще отличаются густотой и яркостью. Пользуясь этим, он с большим успехом мог закрывать старый контур, а там, где он оставался не закрытым, яркость раскраски заглушала его и делала заметным только при внимательном наблюдении. Разглядеть раскраску рисунков первого мастера очень трудно. Можно с уверенностью утверждать, что рисунки его на первых листах рукописи были раскрашены, но только в одеждах. Что касается остальных, то они или не были раскрашены вовсе, или только частично, как это показывают изображения под наклейками, где некоторые части покрыты одной лишь красной краскою. О том, что рисунки первого мастера не были раскрашены, свидетельствуют части их, оставленные не покрытыми краскою и не совпадающие с фигурами второго мастера. В противоположность им все части рисунка второго мастера оказываются покрытыми равномерным слоем краски одного и того же оттенка как в местах, совпадающих с рисунком первого, так и во вновь занятых изображениями. Раскраска почвы, горок и зданий везде исполнена вторым мастером. Количество красок, которыми он пользуется, довольно велико. Это, не считая белил и черной: 1) оливково-зеленая, 2) светло-лиловая, 3) киноварь, 4) охра, 5) светло-зеленая, 6) голубая, 7) синяя, 8) коричневая и различные оттенки их, зависящие от примеси белил. Мастер сплошь расцвечивает одним тоном ту или иную поверхность рисунка, не обозначая ни света, ни теней. В раскраске он ищет только веселого, яркого, преимущественно красного, светло-зеленого, желтого цветов, и плотные блестящие краски, безусловно не водяные, а разведенные на каком-то клею, позволяют ему дать иной раз поразительно звучные пятна.

В результате внимательного изучения Кенигсбергской летописи в оригинале мне представляется вполне возможным уяснить отчасти и самый процесс изготовления ее. Из рассмотрения рисунков совершенно ясно, что первым мастером рукопись была иллюстрирована не целиком, что закончил ее второй мастер и не только при этом сделал миниатюры в конце летописи, но и перерисовал, исправил рисунки первого, недоделанные, как я уже говорил, в отношении раскраски. К миниатюрам первого мастера он отнесся критически не только с точки зрения их исполнения, но и содержания. Свидетельствуют об этом наклейки.

Второй мастер хочет строго выдержать принцип помещения иллюстраций сразу же вслед за текстом, в котором говорится о событии, на них изображенном. Отсюда возникла необходимость заменить рисунки, не соответствующие тексту, новыми, переместить попавшие не на свое место. Достигаются эти изменения при помощи наклеек. Заклеенных рисунков во всей летописи имеется пять (из них один до сих пор остается с нетронутой заклейкой), а кроме того заменена (может быть, тоже в связи с пересмотром рисунков) большая часть л. 38. Любопытно, что от старого листа оставлена узкая полоска вверху, на которой умещаются всего 4 строки текста, а вся остальная часть подклеена. Три рисунка на ней (два на обороте) руки второго мастера, четвертый, верхний на лицевой стороне, принадлежит первому мастеру. Он вырезан из старого листа, наклеен и затем немного перерисован вторым мастером. Что он действительно вырезан из замененного листа летописи, показывают остатки букв летописного текста вверху рисунка. Замена 38 л. произведена после написания текста летописи, доказательством чего может служить текст между рисунками нового листа, написанный другим почерком, чем основной текст летописи, и возможно принадлежащий руке второго мастера, производившего замену одних рисунков другими. Какими соображениями руководствовался этот мастер, сохраняя путем вырезания из старого текста и наклеивания на новый лист одну миниатюру первого мастера, решить трудно.

Возникает вопрос: как велик промежуток времени, который разделяет работы первого и второго мастеров? Некоторые указания для решения этого вопроса дает то обстоятельство, что в первой части летописи рисунки второго мастера, принадлежащие ему одному, встречаются вперемежку с миниатюрами первого, а два рисунка последнего находятся в конце летописи, среди миниатюр второго мастера Отсюда можно заключить или об одновременной работе обоих мастеров, или что первый мастер целиком зависел от того оригинала, который им копировался, и изображал лишь те моменты, для которых имелись готовые образцы в воспроизводимой им рукописи. Эти предположения не исключают друг друга. Первое из них может быть подкреплено рядом доводов. Об одновременности работы обоих мастеров свидетельствует, напр., цвет контуров. В рисунках второго мастера он коричневый, как и у первого, в том случае, если они принадлежат только ему, а не поправляют уже готовые изображения, для чего мастер пользуется черным контуром, очевидно, желая заглушить им первоначальный. Но самым веским доводом в пользу одновременности работы обоих мастеров является в моих глазах следующее: на обороте наклейки к лицевой стороне 88 л. имеется часть текста летописи, содержащая отрывок из рассказа о расправе княжеского сборщика дани Яна с волхвами, написанного тем же почерком, такими же чернилами и на совершенно такой же бумаге, как и основной текст лето-

писи. В полном виде этот же рассказ читается под годом 1071 на л. 104 и буква в букву сходен с отрывком на обороте наклейки. То обстоятельство, что второй мастер для наклеек пользуется бумагой, несомненно принадлежащей писцу текста летописи, должно быть, листами, испорченными при писании и замененными новыми такого же качества, по-моему, с полной очевидностью указывает. что время его работы не может быть отодвинуто сколько-нибудь далеко от времени писания летописи и работы первого мастера миниатюр. Естественно заключить, что не только по времени, но и по месту работы того и другого совпадали.

II.

На основании результатов предшествующего анализа с достаточной вероятностью можно предположить изготовление иллюстрированного списка летописи в мастерской, состоящей из нескольких работников: из писцов и по меньшей мере из двух рисовальщиков. Из числа последних один, второй мастер миниатюр по нашему обозначению, играл роль руководителя, редактировавшего исполняемые в мастерской работы как со стороны текста, так и рисунков. Весь ход исполнения Кенигсбергского списка летописи нам представляется в следующем виде: вслед за написанием текста производилось украшение ее миниатюрами; это дело было поручено мастеру, который в качестве образца пользовался иллюстрированным оригиналом летописи, в большинстве случаев добросовестно воспроизводя имевшиеся там миниатюры, крайне редко, как будет показано в дальнейшем, рискуя на собственные привнесения. Повидимому, робость рисовальщика и побудила руководителя мастерской, следившего за работой и, может быть, в качестве образцов для первого мастера кое-где исполнявшего рисунки еще в первой части списка летописи (л. 76 и об. л. 89), отстранить его от работы и не только закончить иллюстрирование летописи самому, но и перерисовать все миниатюры, сделанные первым мастером, успевшим исполнить, впрочем, лишь контурные рисунки и только кое-где их подкрасить. Тем не менее, и после первый мастер оставался в составе мастерской и даже привлекался к иллюстрированию той же рукописи, может .быть, в надежде на лучшие результаты. Об этом свидетельствуют рисунки его во второй половине летописи на об. л. 235 и на об. л. 240, однако не отличающиеся по характеру от всех остальных, им исполненных, и также не удовлетворившие второго мастера и им перерисованные.

Что характер взаимоотношений между мастерами приближался к намеченному предположительным описанием процесса изготовления миниатюр летописи, подтверждают немногие рисунки первого мастера, показывающие старание его усвоить по крайней мере некоторые мотивы, свойственные рисункам второго,

заимствованные из западного искусства. С другой стороны — немногочисленность и неудача этих попыток показывают, что в лице первого рисовальщика мы имеем не ученика, а вполне сложившегося мастера, искусство которого притом выросло на иной основе, чем у второго.

Далее, нельзя не заметить, что Кенигсбергская рукопись поступила в обращение не законченной. Прописные буквы нарисованы только в первой половине списка. Остальная часть лишена их, хотя места для написания этих букв и оставлены писцом текста. Трудно сказать, находится ли это обстоятельство в какой-либо связи с особым художественным характером миниатюр Кенигсбергского списка летописи, или окончанию его помешали чисто внешние причины. Только в качестве недоказуемой гипотезы можно допустить, что как раз с художественной стороны список летописи мог показаться неприемлемым для консервативного вкуса заказчика и потому работа осталась не законченной. Однако и при условии вероятности этого предположения нет надобности отказываться от намеченной выше схемы отношения мастеров друг к другу. Лишь тем более важно выяснить, в каком соотношении находились представляемые ими художественные течения в искусстве того времени и выражением вкусов какой среды являлось каждое из них?

Определение даты Кенигсбергской летописи, сделанное Н. П. Лихачевым на основании анализа филиграней бумаги, на которой она написана, не получило достаточного внимания среди занимавшихся иллюстрациями ее именно вследствие неправильного представления о миниатюрах, сложившегося в результате недостаточного анализа их состава. В своем труде „Палеографическое значение бумажных водяных знаков" Н. П. Лихачев указывает, что рукопись Кенигсбергского списка состоит из двух частей: первой, содержащей собственно летопись (лл. 1 — 245), бумага которой хорошей выделки имеет знаки - бычья голова разных типов (№ 3893 — 3903), и второй части (лл. 246 — 250), содержащей сказание Даниила, игумена Смиренного, Слово Дорофея о святых апостолах и Слово Епифания, написанных на бумаге другой выделки, но по времени вполне современной первой. Знаки здесь — бычья голова с громадным крестом (№ 3904 — 3905). Сходные филиграни он находит в польском сборнике филиграней Пекосинского: для первого типа в зарисованных с документов 1486 г. и для второго из документов 1495 года. Судя по бумаге, время написания Радзивиловского списка должно быть отнесено с наибольшей вероятностью к последнему десятилетию XV в., говорит он. [1]

Кондаков на вопросе о датировке рукописи не останавливается совершенно, ограничиваясь замечанием, что ей принадлежит одно

[1] Изд. Об-ва любителей древней письменности. Спб. 1899 г., т. I, стр. 454 — 456.

из самых видных мест среди лицевых рукописей XIV — XV вв. Сизов, разделяя миниатюры на два слоя, первый датирует XV в., относительно же второго, черноконтурного, говорит, что перерисовки всецело могут быть отнесены лишь к XV в. и притом ко второй его половине. Таким образом, датировка Лихачева у обоих авторов как будто бы вовсе не отразилась, несмотря на то, что сделана она значительно раньше появления их исследований. И между тем палеографический анализ рукописи, как мне кажется, вполне ее подтверждает. Вся рукопись написана полууставом и именно тем, который Соболевский называет младшим, который сложился не раньше половины XV в. под сильным влиянием южнославянской письменности. Дальнейшие указания дают надстрочные или выносные буквы без титла д, ж, з, м, т, х, определенно указывающие на вторую половину XV в., а наличие надстрочного н в виде двух наклонных черточек, характерного признака XVI в., появляющегося, по указанию Щепкина, [1] с первого десятилетия его, на близость к началу XVI в. Таким образом, время написания Кенигсбергской летописи и исполнения ее миниатюр близко к 1500 г. и, принимая во внимание дату, которую указывает Н. П. Лихачев, должно быть обозначено как конец XV, начало XVI в. К этому надо добавить, что не вся рукопись написана одним почерком. Кроме летописи, написанной коричневыми чернилами, одной рукой, за исключением л. 38, о котором я говорил выше, в конце рукописи имеются листы (2-я часть по Лихачеву), написанные другой рукой чернилами черными. Почерк этой второй части рукописи имеет еще больше признаков XVI в., но время написания ее не может быть отодвинуто далеко от времени исполнения самой летописи. [2] О близости свидетельствует, как уже отмечал Н. П. Лихачев, качество бумаги, а затем то обстоятельство, что именно то лицо, которое писало вторую часть рукописи, занималось и окончанием самой летописи. Безусловно, руке писца второй части нужно приписать заглавные буквы летописи, заглавие „Сия книга летописец“ и большинство поправок в тексте, выражающихся главным образом в написании сверху слов черными чернилами выносных букв, пропущенных первым писцом. Так как датировка летописи основана на палеографических признаках выносных букв, я здесь должен оговориться, во избежание недоразумений, что все те замечания относительно их, которые были приведены выше, касаются написанных коричневыми чернилами, а не черными, т. е. принадлежащих руке писца самой летописи. Убедиться в тождестве поправок, сделанных черными чернилами, с почерком

[1] Н. В. Щепкин, Учебник русской палеографии. ГИЗ, 1920.

[2] Ср. В. М. Ганцев, Особенности языка Радзивиловского списка летописи. ИОРЯС, т. XXXII, 1927 г., стр. 179. Автор датирует вторую часть рукописи XVII в. В предисловии к Лаврентьевской летописи (Полное собрание русских летописей, изд. Археографической комиссии, изд. 2, Л., 1926) эта часть отнесена к XVI—XVII вв. (стр. V).

второй части рукописи легко сравнением начертания отдельных букв там и здесь. Почерк второй части рукописи многими чертами сближается с текстом 38 л., но несомненно, что тот и другой принадлежат разным лицам.

Возможно, что и эта часть рукописи изготовлена в той же мастерской, что и летопись, но, повидимому, вне связи с последней.

Вопрос о месте изготовления этого исключительного памятника имеет большое значение. Кондаков, как я уже говорил, относит ее к Суздальской Руси; этого же мнения придерживались Н. П. Лихачев и Д. В. Айналов. Сизов называет Новгород и доказывает это тем, что только новгородец мог еще в XV в. называть Новгород великим, как это значится в надписи к одному из рисунков, изображающему построение Новгорода. Подтверждением того же предположения является, по его мнению, иллюстрация, изображающая новгородцев сидящими наравне с суздальским князем. Типы лошадей, изображенных в миниатюрах, по его мнению, определенно не русские, а иноземные; употребление же заморских коней в Новгороде известно по источникам. Затем следует еще целый ряд доводов, подобных указанным. Убедительны они, конечно, не больше, чем и предположение о Суздальской Руси как месте возникновения Кенигсбергского списка.

Все, кто соприкасался с Кенигсбергской летописью, в первую очередь отмечали множество черт западного происхождения, имеющихся в ее миниатюрах. В труде Сизова сделана довольно полная сводка особенностей костюма, оружия, некоторых бытовых деталей в миниатюрах летописи, своим происхождением обязанных Западу, преимущественно немцам. Я не буду останавливаться на их перечислении и разборе, отсылая интересующихся этим вопросом к статье Сизова. Со всей категоричностью необходимо отметить другое.

Сравнивая стиль миниатюр Кенигсбергской летописи с близкими к ней по времени памятниками русской миниатюрной и станковой живописи, обнаруживающими ближайшее стилистическое родство между собой, мы должны будем признать изучаемую летопись в части, принадлежащей руке второго мастера, стоящей совершенно изолированно от них. Русской живописи этого времени свойственен язык форм и красок необычайно утонченного изящества, поразительная легкость, плавность и вместе с тем привкус той изощренности, близкой к вычурности, столь нестерпимой в последующее время. Этот утонченный, чрезвычайно определенный „идеалистический“ стиль, исходным своим пунктом имевший, очевидно, аристократическую Византию, не имеет ничего общего со стилем Кенигсбергской летописи. Тяжелые формы, грубый реализм, примитивность композиции — обнаруживают в последней другую культуру и иные устремления в искусстве.

В композициях первого мастера, как я уже говорил, можно заметить сходство с памятниками XIV в., можно отметить архаизмы, связывающие с памятниками еще более древними, напр., полукруглые горки, башнеподобные здания и т. п.

В рисунках второго мастера, принадлежащих только ему одному, можно отыскать также некоторые архаические черты, но вместе с тем они существенно отличаются от рисунков первого. Если в композициях первого мастера хорошо выражена определенная система; если им присуща стройность, хотя бы и самая примитивная, то для композиции второго самое важное значение имеет наличие свободного места для рисунка. Использование, заполнение всего возможного пространства проводится им постоянно и мастерски. У него не остается свободного, не занятого композицией места, которое нужно заполнять нейтральным пейзажем в виде горки с деревьями, как сплошь и рядом можно наблюдать у первого; как правило, места в границах текста ему не хватает, он выдвигается на поля. Он пользуется теми же шаблонами, что и первый мастер, но до неузнаваемости изменяет их оживлением и реалистическими подробностями.

Мнение Сизова, что второй мастер был немец, представляется мне ошибочным, и не только на основании вскрытого выше процесса иллюстрирования летописи, но и по целому ряду других соображений. Прежде всего, он опытный рисовальщик. Чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть хотя бы раз его рисунки. Да этого никто и не отрицает: ни Кондаков, ни Айналов, ни сам Сизов. Спрашивается, стал ли бы немец, опытный мастер XV в., при столь свободном отношении к композициям и рисункам пользоваться шаблонами, вовсе не свойственными западному искусству этого времени, но обычными для русской живописи XIV — XV вв., как, напр., для изображения войска —, в виде конного отряда с князем впереди, воином позади его и группою из плеч и голов обозначенных между ними воинов? То, что эта группа расположена в виде треугольника, не обозначает, как думает Сизов, построения войска „свиньей", известного по Ледовому побоищу у немцев, а вытекает из чувства формы, присущего второму мастеру, едва ли нуждается в доказательстве. Если мы в русских памятниках живописи считаем обычным построение толпы в виде полукруга из голов позади фигур первого плана, то должны признать вполне естественным и построение треугольника из голов, одетых в острые шлемы. В работе второго мастера следует видеть не простое заимствование, не перенос готовой формы, а влияние культуры, стиля, дух которого, если позволено будет так выразиться, наш мастер воспринял и на основе которого переформировал традиционное построение, обычное для первого мастера и для русско-византийского искусства. Точно так же и в других случаях. Второй мастер изображает как будто бы то же, что и первый, но вместе с тем существенно отличное: то же башнеподобное здание, но нарисованное

в прямой перспективе, такая же церковь с закомарами, но более реальная. Во всем заметно, что стиль второго мастера вырастает из стиля первого или, вернее, из тех же основ, на которых развился и утонченный стиль XV в. в других русских памятниках, но развивается в ином направлении. А такая связь возможна, я полагаю, только в том случае, если мастер не немец, а русский. В подтверждение этого положения не могу еще не указать на систему изображения им лещадных горок, таких же, какие обычны в русской живописи XV в. (л. 211 об., 222, 223, 227), и, в противоположность Сизову, на полную грамотность и знание при изображении священнических и монашеских православных облачений, также как и на иконографическую правильность икон.

Наличие в рисунках второго мастера западных влияний, сказавшихся в костюмах, в типах персонажей, в обстановке и бытовых подробностях, а самое главное—в стремлении к реализму, мне кажется, более сложного происхождения, чем полагает Сизов. Видеть здесь простое копирование западных образцов также нельзя. Только одна фигура обнаруживает как будто бы зависимость от образца, от подлинника, оторванность, несвязанность с другими в кругу композиций. Это фигура всадника со щитом в левой руке и копьем в правой, сидящего на высокой сильной лошади. Появляется она с верхнего рисунка на обороте л. 206 и дальше встречается почти в каждом рисунке до об. л. 228. Уже Сизову она напомнила рыцаря перед началом турнира. Головной убор всадника, в самом деле, в некоторых случаях (л. 209) напоминает шлем с поднятым забралом. И хотя одежда всадника меняется (в разных рисунках разная), неизменной остается поза и оружие в правой руке. Что это — меч или копье? Копье наш мастер изображает иначе — в виде одной черты, тонким и длинным; больше сходства с длинными широкими мечами, которыми он вооружает своих воинов, но такое держание меча, как у этого всадника, у других фигур нигде не встречается. Правдоподобнее предположить, что это копия всадника с тяжелым рыцарским копьем, но с рисунка, где длинное копье было нарисовано не целиком в силу недостатка места. Подтверждает эту догадку еще и то, что в рисунках второго мастера в первые моменты появления нашего всадника оно не закончено, изображено двумя линиями, не смыкающимися вверху и притом везде определенной длины, из пределов которой не выходит даже там, где для этого есть возможность, где выше есть свободное место, хотя мастер не любит оставлять его пустым. Кроме того, фигура всадника очень неловко включена в композиции и в большинстве случаев нарисована раньше других частей миниатюры и притом черным контуром даже там, где контуры остальных персонажей коричневые. С ее помощью, правда, образуется тот шаблонный отряд, о котором я уже говорил, но когда другие лошади скачут, конь всадника медленно шагает; когда другие воины яростно размахивают тяжелыми мечами, наш воин в бое-

вой готовности, но никакого участия в битве не принимает, и даже там, где на него нападают, его поражают копьями, он не изменяет свойственной ему позы. Здесь, кажется мне, мы имеем пример усвоения мастером новой для него темы, усвоения и переработки. В последних рисунках, где эту фигуру всадника еще можно выделить, она является уже совсем почти усвоенной, включенной в композицию (227 л.), словом, одной из тех, которыми мастер владеет и пользуется по усмотрению. Думается, что пример с всадником может объяснить, как именно проникали новые формы в композиции второго мастера, но совсем не объясняет общего характера и стиля его рисунков.

Проникновение западных элементов в русскую живопись XIV — XVI вв. отмечалось неоднократно, но являются они здесь стилистически переработанными и настолько тонкой, еле ощутимой струей, что для выделения их требуется очень внимательный анализ. В русской живописи этого времени мы имеем глубоко разработанную систему художественного идеализма; натуралистические черты наблюдаются лишь в иконографии, в отдельных эпизодах и деталях обстановки и вовсе не отражаются на средствах художественного выражения — на стиле, который характеризуется преобладанием элементов формальных над содержанием. Искания грации, изящества, красоты цвета и линии и высокие достижения в этом направлении характерны не только для монументальной и станковой живописи, но в равной мере и для миниатюр. Такие памятники, как Хождение Иоанна Богослова, Козма Индикоплов и другие, стоят в ближайшей стилистической связи с современной им иконой. Даже такой небрежно и грубо исполненный памятник, как Толковая Палея 1477 г., явно обнаруживает черты того же стиля. Следы западного влияния встречаются в некоторых из них, но отражаются они, также как и черты натуралистические, исключительно в иконографии и до поры до времени не в силах сломить устойчивого стиля.

Совсем другое в миниатюрах второго мастера Кенигсбергской летописи. Здесь западные формы занимают видное положение, определяют стиль, несмотря на наличие элементов византийско-русского стиля. Мастер овладел западными формами точно так же, как владеет формами византийско-русскими, включил их в состав тех шаблонов, которыми он располагает, переработав все в духе собственной индивидуальности. Но по самому складу своей индивидуальности он западный художник.

Сравнивая Кенигсбергскую летопись с византийскими образцами, на первый взгляд мы видим в ней типический склад их композиций. Относительно миниатюр первого мастера я уже показал, что они близки к памятникам XIV в., которые в свою очередь имеют ближайшие аналогии как в собственно византийских, так и южнославянских лицевых рукописях. Точно также и миниатюры второго мастера в общем значительно ближе к миниатюрам первого, чем к другим современным им памятникам

русской живописи. И близость эту ни в коем случае нельзя объяснить зависимостью от оригинала, который положен был в основу Кенигсбергского списка, так как миниатюры второго мастера носят все признаки возможной свободы, независимости в композиции и в рисунке отдельных фигур. Причина близости, мне кажется, лежит глубже и заключается в свойственном им обоим, но в разной степени, реализме, выросшем на одной и той же основе, реализме, от которого остальная русская живопись отгородилась крепкой стеной развивающегося из самого себя стиля.

В византийской живописи XIV в. Диль отмечает склонность к реализму, любовь к рассказу, к индивидуализации, к движению. Усиление реализма в миниатюрах этого времени указывает и Кондаков. Таким образом, реализм нашей рукописи имеет соответствующую подоснову. Эта основа была благодатной почвой для всяких местных, национальных и чужеземных натуралистических привнесений; варваризованный разбитый стиль не создавал для них особых трудностей и преград. Любовь к реальности пробила брешь в идеалистическом стиле, рассыпала его на ряд шаблонов, огрубевших и ничего не сохранивших от былой своей стройности.

Но если реализм свойствен обоим мастерам Кенигсбергской летописи, то качественно у каждого из них он различен. Реализм первого мастера является переживанием искусства XIV в., тогда как второй мастер далеко отошел от исходного положения, и прогресс его в этом отношении нельзя ничем иным объяснить, кроме воздействия западной культуры и искусства. Различие между обоими мастерами особенно ясно сказывается в их отношении к западным образцам. Влияния западного искусства коснулись и первого мастера, но воспринял он их чисто механически. Некоторые фигуры и детали его миниатюр явно выдают свое иноземное происхождение. Напр., на л. 10б фигура волхва (она целиком сохранилась от первого мастера) с безбородым лицом, с длинными волосами, в шубе немецкого покроя, которого Айналов считает за изображение немецкого пастора. Или на л. 96 рисунок изображает Котопана в гостях у Ростислава Тмутараканского. Фигура Котопана, изображенного сидящим на богатом кресле, поражает своей несоразмерностью по сравнению с фигурою сидящего напротив князя. Он мал, почти безбородый, в типе лица чувствуется слишком много индивидуальности, заимствованной с чужого, не русского рисунка и потому совершенно случайной. Шапка его чисто немецкая, условно вычурная, потому что лопасти ее отгиба превращены в завитки. Наконец самое готическое кресло с высокой спинкой и весьма характерным для Запада навесом определенно свидетельствует, что вся эта часть рисунка скопирована с немецкого оригинала. Фигура стража позади князя также заимствована—и по вооружению и по самой официальной позе воина изображение это не русского происхождения.

Сизов, рассматривая эту и подобные ей миниатюры, пришел к выводу, что их рисовал не первый и не второй по нашему обозначению мастер, а какой-то третий, которому он приписывает и рисунки под наклейками, менее тщательно выполненные, чем имеющийся под наклейкою же на л. 88. В самом деле, несоразмерность фигур, неустойчивость, сбитость композиции, робость в рисунке способны навести на сомнения в действительной принадлежности их первому мастеру. Я уже указывал, почему отвергаю разделение между двумя мастерами рисунков под наклейками, точно также и в отношении вышеуказанных миниатюр с западными заимствованиями с мнением Сизова нельзя согласиться. Если приглядеться внимательно к этим миниатюрам, то станет ясно, что робость рисунка чувствуется только в заимствованных, непривычных фигурах, но что манера и способ изображения, рука — те же самые, что во всех других миниатюрах первого мастера. Неуверенность же свидетельствует, может быть, о том, что дело копирования западных образцов для мастера непривычное, новое, с которым он не знает как справляться. Рисунков первого мастера, в которых сказываются следы западного влияния, — немного и чрезвычайно интересно, что он пользуется иноземными образцами в первую очередь для изображения персонажей отрицательных: волхва, иноземца. То же может быть замечено и в других русских миниатюрах.

Совсем другое в миниатюрах второго мастера Кенигсбергской летописи. Едва ли можно найти хоть один его рисунок, где бы влияние Запада не сказалось в одежде, вооружении, в типе фигур, в сценах или в самом исполнении. Даже больше: судя по некоторым рисункам его, можно думать, что знакомство с Западом у него более глубокое, нежели то, которое можно получить при помощи западных рисунков и гравюр, бывших в его распоряжении.

Например, он охотно и умело пользуется аллегорией: на л. 207 миниатюра изображает заключение мира в виде двух трубящих герольдов в немецких двухцветных костюмах. Аллегорический смысл имеет и нагая фигура со щитом в одной руке и дубовым жолудем в другой на л. 166. Эта фигура характерна еще и по своему реалистическому стилю, являющемуся отголоском итальянского возрождения на немецкой почве (подобная же фигура убегающего отрока на л. 35). На л. 155, изображающем битву на реке Сальнице, воин поражает копьем змею, которая обычно в русской письменности и народной жизни символизует кочевников-половцев. Напомню былинного Змея Тугариновича, змеевыпей на горе Сорочинской или слова Мономаха, называвшего половецких князей „главы змиевы“. На обороте того же листа изображены воины, возвращающиеся с похода на ятвягов; задний воин замахивается саблей на медведя, символизующего лесной характер страны. Так как последняя миниатюра является переделкой композиции первого мастера, медведь пририсован на поле

рукописи. Можно указать еще целый ряд аллегорических изображений в миниатюрах второго мастера... В нескольких словах остановлюсь на пририсовках на полях рукописи — фигурах зверей и людей. Кондаков считает их позднейшими и относит некоторые даже к XVII — XVIII вв. Но они, безусловно, все принадлежат руке второго мастера. Все они сделаны черным контуром, характерным разорванным штрихом, раскрашены теми же красками, что и остальные миниатюры летописи, и во многих случаях явно связаны с основными композициями, так что их необходимо признать нарисованными одновременно с другими миниатюрами второго мастера. Многие из них, как будто бы, никакой связи с текстом не имеют и являются здесь благодаря лишь капризной фантазии мастера, как, напр., обезьяна (158 л.), кошка и мышь (161 л.). В других, как я уже говорил, можно более или менее ясно усмотреть аллегорический смысл. В этих пририсовках, пожалуй, еще ярче, чем в основных миниатюрах второго мастера, чувствуется большая наблюдательность его и реалистический вкус, а также связь с западной культурой.

В работе Сизова отмечено большое количество одежд и вооружений, изображенных в миниатюрах второго мастера, специально немецких. Основываясь на этом, можно заключить, что мастер находился под влиянием именно немецкой культуры и искусства. Сизов полагает даже, что он был немец. Я уже говорил, почему с этим мнением невозможно согласиться. Должен добавить, что изучение немецкой миниатюры, поскольку, конечно, мне могло быть доступно это, пока не дало возможности сблизить миниатюры второго мастера в целом с какой-либо из немецких художественных школ, хотя для отдельных элементов их весьма сходные образцы и могут быть указаны в достаточном количестве.

Для примера укажу на известные миниатюры рукописи Констанцкого собора XV в. Тот вывод относительно национальности мастера, к которому пришел Сизов, объясняется недостаточным учетом им особеностей второй манеры, зависящим от неправильного представления о технике исполнения миниатюр. Сизов, полагая, что роль мастера выразилась только в перерисовке миниатюр первого слоя, причем рисовальщик, конечно, не мог проявить в достаточной мере свойственных ему качеств, совершенно не учел наличия большого числа миниатюр, целиком исполненных этим мастером с максимумом свободы для выражения его художественных вкусов и стиля.

Решение вопроса о своеобразии стиля миниатюр Кенигсбергской летописи надо искать не в иноземном происхождении мастера, а в особенностях той локальной среды, где жили еще художественные традиции XIV в., но порвана была связь с дальнейшим развитием русского искусства, место котораго заняли широкой волной влившиеся иноземные немецкие художественные и культурные влияния.

Академик Шахматов в сборнике в честь Анучина напечатал заметку о месте составления Кенигсбергского списка летописи,[1] основные положения которой были развиты в недавно появившейся работе его ученика В. М. Ганцова.[2] Большинство диалектических особенностей рукописи ведут к Западу, к Белоруссии. Вместе с тем в тексте летописи скрещиваются особенности белорусского говора с великорусским, что позволяет с наибольшей вероятностью полагать, что место ее написания находится в области соприкосновения обоих наречий. Поскольку отсутствуют особенности древнепсковского говора, остается возможным искомым местом Полоцко-смоленская область. Шахматов определенно указывает на Смоленск. Конечно, данных для выбора между Смоленском и Полоцком в особенностях языка летописи нет. Шахматов при определении места имел в виду, что к концу XV века Полоцк уже окончательно оторвался от Руси, тогда как Смоленск, только в начале XV в. (1404 г.) завоеванный Литвой, сохранял еще связь с Московской Русью. „Здесь более, чем в каком-либо ином городе Западной Руси, интересовались суздальским, московским и новгородским летописанием, как это видно, между прочим, из летописи Авраамки, составленной в 1495 г. в Смоленске".

Не говоря уже о старых торговых связях с немцами, памятником которых осталась знаменитая Смоленская Торговая Правда, вхождение Смоленска в состав Литовско-польского государства открыло возможность более тесного общения с Западом. Таким образом, Смоленск, сравнительно недавно оторванный от тесной связи с Московско-новгородской Русью, мог уже ко времени написания Кенигсбергской летописи утерять связь с развитием ее искусства, но сохранить еще старую, общую с ней основу своего искусства и продолжать развивать ее, но в несколько ином направлении, чем Москва, обусловленном сильными западными и в частности немецкими влияниями.

Вопрос о западных влияниях в древнерусском искусстве, давно уже пользующийся вниманием ряда исследователей, однако до сих пор не освещен в полной мере и не связан с явлениями общественно-экономической жизни разных областей и в разные периоды русской истории.

Это колоссальная задача, требующая для своего разрешения совместных усилий разных специалистов, которой если и позволительно коснуться в настоящем этюде, то только в отношении более или менее отчетливой постановки вопросов в связи с подготовкою памятников и собиранием материалов для исследования.

Общеизвестен ряд новгородских, например, памятников со следами западных влияний, особенно интересных ввиду того, что

[1]. Заметка о составлении Радзивиловского (Кенигсбергского) списка летописи. М., 1913, Сборник в честь 70-летия Д. Н. Анучина.

[2] См. прим. 8.

Новгород издавна находился в тесных сношениях с Западом. Следы этих сношений сохранились и в виде западных изделий в новгородских церквах и монастырях, таких, например, как знаменитые Корсунские врата, лиможские эмали Антониева монастыря, ладоница Софийской ризницы и др.

Конечно, в наших целях важнее не западные изделия, а памятники русского искусства со следами западных влияний, такие как панагиар 1436 г., сделанный мастером Иваном по заказу архиепископа Евфимия, известного вызовом немецких мастеров, построивших на его дворе часовню и палаты. При этом особенно важно заметить, что панагиар этот, сделанный в XV в., в то время, когда на Западе уже отцветал готический стиль, воспроизводит формы романской эпохи. Явления того же порядка могут быть указаны и в отношении других памятников не только Новгорода, но и Москвы (напр., сионы Успенского собора, ныне находящиеся в Оружейной палате, повторяют во второй половине XV века формы романской скульптуры XIII в). Что это предпочтение русскими мастерами уже архаических для Запада форм не случайно, показывает кадило 1408 г. Троице-Сергиевой лавры и ряд других памятников.

Наиболее характерные примеры отношения к западному искусству представляет русская живопись, в частности миниатюры. Миниатюра чаще всего позволяла себе такую вольность, как позаимствование из западных образцов. Западные мотивы в русских лицевых рукописях нередки; можно назвать целый ряд памятников, где западные элементы сказываются с полной отчетливостью. Для примера можно отметить наличие изображений готической архитектуры в Новгородской палее 1477 г.; особенно же сильно западные мотивы выступают в трактовке пейзажа в Житии Николая Чудотворца XVI в.

Однако трудно указать такой памятник, в котором западные влияния играли бы иную роль, чем в указанных выше. Они входят в русское искусство в переработанном виде и не меняют хода эволюции его стиля. Выбор западных образцов на этих примерах выступает перед нами как вполне сознательный, продиктованный внутренним предрасположением и обусловленный теми стилистическими, очень устойчивыми рамками, которые свойственны были русскому искусству XV — XVI вв. Поэтому нередко в качестве образцов выбираются произведения для Запада уже архаические, но стилистически ближе стоящие к русскому искусству. В ходе органического развития этого искусства, сущность которого раскрывать здесь не место, западные влияния носят характер отдельных эпизодов, представляющих тем не менее большой интерес для историка и социолога.

Цель нашего отступления особо подчеркнуть, что среди памятников этого искусства Кенигсбергская летопись занимает совершенно исключительное место и пока что вполне изолированное.

Тот процесс, который мы анализом ее художественного содержания можем установить и который можно охарактеризовать как противоположный наблюдающемуся в русском искусстве этого времени во всем его объеме, выдвигает вопрос о характере тех социальных явлений, которые происходили в XV — XVI вв. в Смоленске

Борьба между Литвою и Москвою, между двумя центрами „собирания" русской земли, в свете различия их искусства выступает, грубо говоря, как борьба Запада и Востока, как борьба разных социальных культур, разных миросозерцаний. Преобладание светских интересов, внимание к мелочам быта, тяга к реализму характеризуют среду, в которой создана Кенигсбергская летопись, как мирскую, далекую от узко-церковных интересов Весьма вероятно, что в дальнейшем изучении этот памятник предстанет как один из важнейших документов той сложной и противоречивой социальной борьбы, которая в Смоленске получила свое выражение в московской и литовской партиях. Однако недостаточность сведений о внутренней истории Смоленска, вернее — неразработанность вопросов экономики и социального быта этого города, лишает пока возможности сопоставить факты разного порядка между собой и тем самым и объяснить появление такого исключительного памятника, как Кенигсбергский список летописи с его миниатюрами.

An den Miniatüren haben zwei Meister mitgewirkt. Dem einen gehören die ursprünglichen Bilder auf Blatt 1—194, die übrigen sind die Leistung des zweiten. Die letzten wurden umgearbeitet und teils bei Hilfe angeklebter Blätter mit Miniatüren des ersten Meisters ersetzt. Es ergibt sich also, dass die grösste Zahl der Bilder des ersten Teils der Chronik aus zwei Schichten besteht, die recht deutlich nicht nur auf dem Original, sondern auch auf Photographien zu bemerken sind.

Die unveränderten Bilder des ersten Miniators haben sich nur unter den angeklebten Blättern erhalten. Die Ursache der Einschaltung dieser Blätter liegt nicht in der Unbeholfenheit des zweiten Meisters die ursprüngliche Zeichnung im gewünschten Sinne zu verändern, sondern in dem Redaktionscharakter seiner Arbeit, welche die Aenderung des Inhalts der Bilder und ihrer Reihenfolge im Auge hatte. Im Uebrigen bestand die Umarbeitung in der Anwendung weisser Schminke, mit Hilfe deren der Miniator die ursprüngliche Umrisszeichnung bedeckte, dazu die Konturlinie schwarz ausgeführte, um das frühere Braun zu dämpfen und grelle Farben zur Illuminierung anwendete

Der Stil der Miniatüren des ersten Meisters im Zuge der russisch-byzantinischen Kunste des XII.—XIV. Jh. anerwachsen, kennzeich-

net eine gewisse Verwandtschaft mit den provinzialen archaisierenden Strömungen in der russischen Malerei des XV. Jh.

Die Kunst des zweiten Miniators ist belebt und realistisch und gewährt manchen Charakterzug westeuropäischen, deutschen Ursprungs. Kleidung, Rüstung, Einzelheiten des Haushalts, Vorliebe zum allegorischen, Tendenz zur perspektiven Wiedergabe — all' dies deutet auf eine gewisse Annäherung zur deutschen Gravüre.

Deswegen muss aber noch nicht angenommen werden, dass der zweite Miniator kein Russe war. Die Elemente der westeuropäischen Kunst sind in seinen Bildern mit den charakteristischen Zügen des Stils des ersten Meisters verwoben.

Paleographisch wird die Zeit des Niederschreibens des Textes um das Ende des XV.—Anfang XVI. Jh. gesetzt

Die Bilder der beiden Meister gehören derselben Zeit an. Die Gleichzeitigkeit ihrer Arbeit lässt sich dadurch erweisen, dass, erstens, etliche Miniatüren des zweiten Malers treffen sich unter den Bildern der ersten (Blatt 72 Rev.), und umgekehrt, — es finden sich Zeichnungen des ersten Meisters in dem Teile der Chronik, der hauptsächlich vom zweiten Meister illustriert wurde (Blatt 235 Rev. und Blatt 240 Rev.), und, zweitens, die zugefügten angeklebten Blätter des zweiten Miniators, welche einige der Bilder des ersten Decken, sind auf demselben Papier ausgeführt, auf dem der Text geschrieben ist, dabei wurden abgeschnittene Stücke des beim kopieren verdorbenen Blätter ausgenutzt.

Aller Wahrscheinlichkeit nach arbeitete der erste Maler unter der Leitung des zweiten. Es ist wohl möglich, dass auf Hinweisung des letzten, versuchte der erste Miniator die westlichen Originale auszunützen (Blatt 196 und 106), dass es aber zu dem gewünschten Resultat nicht führte, wurde er verwiesen und seine Leistung unterlag einer gründlichen Umarbeitung.

Das starke Gepräge westeuropäischen Einflusses, das sich in den Miniatüren der Königsberger Chronik offenbart, sondert sie von den übrigen Denkmalen früh-russischer Kunst aus.

Der Ort, wo sie hergestellt wurden, muss da gesucht werden, wo um den Anfang des XV. Jh. der Zusammenhang mit dem Entwicklungslauf der russischen Kunst sich lockerte und an ihrer Stelle westeuropäische Originale hervortraten.

Auf Grund sprachlicher Eigentümlichkeiten der Königsberger Chronik weist Akademiker Schachmatoff auf Smolensk als Ort ihrer Entstehung. Die Analyse der Miniatüren bekräftigt diese Schlussfolgerung.

Ленинградский Облгорлит № 16237. Тираж 1000. — 1¾ л

21-я типография ОГИЗ'а имени Ивана Федорова. Ленинград, 3-я [illegible] ород [illegible]